PURCELL

SONGS & DANCES

TIM MEAD

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

FRANÇOIS LAZAREVITCH

MENU

› TRACKLIST
› TEXTE FRANÇAIS
› ENGLISH TEXT
› DEUTSCH KOMMENTAR
› SUNG TEXTS

François Lazarevitch & Tim Mead

HENRY PURCELL
(1659-1695)

1.	**MINUET – HORNPIPE – BOREE**	*AMPHITRYON*, Z.572	*3'44*
2.	**'STRIKE THE VIOL, TOUCH THE LUTE'**	*COME YE SONS OF ART* (*BIRTHDAY ODE FOR QUEEN MARY*), Z.323/5	*3'40*
3.	**'O SOLITUDE, MY SWEETEST CHOICE'**, Z.406	*5'21*
4.	**PAVAN IN G MINOR**, Z.752	*4'38*
5.	**'HERE THE DEITIES APPROVE'**	*ODE FOR ST CECILIA'S DAY*, Z.339	*4'22*
6.	**HORNPIPE**	*THE OLD BACHELOR*, Z.607	*2'16*
7.	**MAY HER BLEST EXAMPLE CHASE**	*LOVE'S GODDESS SURE WAS BLIND* (*BIRTHDAY ODE FOR QUEEN MARY*), Z.331 – **JIG** (TUNE: 'HEY BOYS, UP GO WE') – **BORRY**	*SUITE IN G MAJOR*, Z.770	*3'11*
8.	**'FAIREST ISLE'**	*KING ARTHUR*, Z.628	*4'19*
9.	**'WHAT POWER ART THOU'**	*KING ARTHUR*, Z.628	*2'46*
10.	**AIRE**	*THE VIRTUOUS WIFE*, Z.611	*1'10*

› MENU

11.	**''TWAS WITHIN A FURLONG OF EDINBORO' TOWN'** (SCOTS SONG), Z.605/2	*3'14*
12.	**SCOTCH TUNE**	*AMPHITRYON*, Z.572	*2'05*
13.	**'HERE LET MY LIFE WITH AS MUCH SILENCE SLIDE'**	*IF EVER I MORE RICHES DID DESIRE*, CANTATA, Z.544	*3'04*
14.	**FANTAZIA UPON A GROUND**, Z.731	*4'46*
15.	**''TIS NATURE'S VOICE'**	*ODE FOR ST CECILIA'S DAY*, Z.328	*4'49*
16.	**MARCH**	*THE MARRIED BEAU*, Z.603	*1'30*
17.	**CURTAIN TUNE**	*TIMON OF ATHEN*, Z.632	*4'19*
18.	**SONG TUNE**	'WE THE SPIRITS OF THE AIR', *THE INDIAN QUEEN*, Z.630	*1'42*
19.	**'ONE CHARMING NIGHT'**	*THE FAIRY QUEEN*, Z.629	*2'15*
20.	**CHACONNE**	*THE FAIRY QUEEN*, Z.629	*2'48*

TOTAL TIME: 66'10

› MENU

TIM MEAD COUNTERTENOR

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

FRANÇOIS LAZAREVITCH
RECORDER, TRANSVERSE FLUTE, MUSETTE AND MUSIC DIRECTOR

alto recorder, Adrian Brown, Amsterdam, 2000, after Jacob Denner • soprano recorder, Ernst Meyer, Montreuil, 2010, after Jacob Denner • cylindrical transverse flute in A, Philippe Allain-Dupré, Bagnolet, 2017 • transverse flute in G, Philippe Allain-Dupré, Bagnolet, 2014, after Jacob Denner • musette, Remy Dubois, Verviers, 2000, after the workshop of Chédeville

DAVID GREENBERG VIOLIN
baroque violin, Masa Inokuchi, Toronto, 1997

AUGUSTIN LUSSON VIOLIN
baroque violin, Vincenzo Panormo, Pamere, 1747

SOPHIE IWAMURA VIOLA, VIOLIN (*PAVAN*)
baroque viola, Johann Christoph Kretschmer, Frankfurt, 1780 • violin, Castagneri, Paris, 1710

ELSA FRANK RECORDER, OBOE
alto recorder, Francesco Li Virghi, Orte, 2000, after Rottenburg • soprano recorder, Henri Gohin, 2010, after Terton • two-keyed oboe, Olivier Cottet, Boutigny-sur-Opton, 2007, after an instrument of unknown origin in the collection of the Musée de la Musique de Paris (E 108)

JOHANNE MAITRE RECORDER, OBOE
alto recorder, Francesco Li Virghi, Orte, 2008, after Thomas Stanesby • tenor recorder, Francesco Li Virghi, Orte, 2002, after Johann Schell • bass recorder, Henri Gohin, Boissy-l'Aillerie, 1998, after Hotteterre • oboe, Lucas Van Helsdingen, Amsterdam, 2014, after Giovanni Maria Anciuti • taille (alto oboe), Olivier Cottet, Boutigny-sur-Opton, 2005, after Hendrik Richters

NIELS COPPALLE BASSOON, RECORDER
bassoon, Olivier Cottet, Boutigny-sur-Opton, 2007, after Eichentopf • alto recorder, Stephan Blezinger, Eisenach, 2005, after Johann Christoph Denner • bass recorder, Henri Gohin, Boissy-l'Aillerie, 1998, after Hotteterre

LUCILE BOULANGER VIOLA DA GAMBA
bass viol, François Bodart, Andenne, 2006, after the great seven-string model by Joachim Tielke (1699)

JUSTIN TAYLOR HARPSICHORD, ORGAN
harpsichord, Marc Ducornet and Emmanuel Danset, Paris, 1993, after the instrument by Johannes Rückers II, 1624, in the Unterlinden Museum (Colmar, France) • positive organ, 8' 4' 2', Johan Deblieck, Brussels, 1998

ROMAIN FALIK THEORBO, GUITAR, CITTERN
theorbo, Maurice Ottiger, Les Paccots, 2011, after W. Tieffenbrugger • guitar, R. Sanchis Carpio, 1977 • cittern, Ugo Casalonga, Pigna, 2014

MARIE BOURNISIEN HARP
harp, Simon Capp, Wells, 2003, after 17th century instruments

« LA CADENCE EST LA SÈVE DE LA MUSIQUE »
FRANÇOIS LAZAREVITCH ET TIM MEAD

Comment avez-vous envisagé ce programme Purcell ?

FRANÇOIS LAZAREVITCH. Ce programme, construit autour d'œuvres vocales, n'est ni tout à fait un récital de chanteur ni un programme identique à ceux que nous avons faits auparavant avec Les Musiciens de Saint-Julien. S'il peut avoir la tournure d'un récital vocal, les œuvres purement instrumentales y sont traitées avec tout autant de soin et de personnalité que les pièces vocales. Ce sont les œuvres vocales et la *Fantazia* pour trois flûtes qui en sont la base. Ce qui m'intéressait avant tout était l'exercice de style qu'il proposait : je souhaitais présenter des pièces de Purcell uniquement, mais de styles très variés, où l'on puisse entendre à la fois de la musique française (la chaconne, par exemple), de la musique anglaise (les basses obstinées, les airs de contredanse utilisés dans la suite *May Her Blest Example Chase*, la *Pavan*, écrite dans le style imitatif des *consorts* de violes), des airs écossais (les *Scotch tunes*)… L'Italie n'est pas loin non plus. J'avais envie de me confronter à toutes ces musiques en même temps, et de proposer un programme qui ne soit pas monochrome, où chaque pièce a sa propre saveur et ne sonne pas comme la précédente.

Dans l'interprétation des danses, je mets à profit tout autant ma connaissance des sources anciennes, qui décrivent les caractères des danses de la suite française, que mon expérience directe du jeu pour la danse, et notamment de la contredanse. Le nom de « contredanse » vient de « *country dance* », la danse du pays, ce qui la distingue par son nom de la danse française, que l'on entend aussi dans ce programme. Mais attention, elle n'est en rien une « danse de la campagne » : si les mélodies sont simples, c'est parce que leur fonction de musique à danser l'exigeait.

Je me suis intéressé, dans ma formation, aux répertoires traditionnels car la technique et la connaissance de la musique de danse ne s'enseignent pas en conservatoire. Or je voulais aller plus loin que ce qui m'était proposé dans les institutions. Ce détour par les musiques traditionnelles m'a permis de jouer avec des danseurs, avec des musiciens qui sentent ce que l'on appelle la cadence : elle est pour moi essentielle, la sève de la musique, comme la pression du sang dans les veines. C'est un ressenti de la pulsation souple, une sorte de swing à l'intérieur du tempo, qui lui ne bouge pas.

TIM MEAD. Choisir une interprétation en vue d'un disque vous fait inévitablement revoir votre approche. Je connais et chante la plupart de ces airs depuis de nombreuses années ; je les ai entendus interprétés par d'autres chanteurs un grand nombre de fois. Dans un contexte où il est impossible d'ignorer les enregistrements précédents, vouloir

se distinguer dans le simple but de se distinguer peut mener à des interprétations qui obscurcissent l'œuvre. Notre devoir est d'être au service du matériau d'origine. Mon travail préparatoire sur ce programme n'a donc rien eu de mystérieux : je suis revenu aux notes et, plus encore, aux mots, et j'ai essayé d'y répondre avec authenticité, comme si j'en faisais l'expérience pour la première fois. En mettant en musique le texte, Purcell a déjà fait le choix d'une interprétation. Notre travail est simplement de regarder et d'écouter ce qu'il nous dit, et de faire passer ces informations à travers le filtre de notre individualité.

Que représente pour vous, Tim, qui êtes anglais, la musique de Purcell ?

T. M. J'ai toujours considéré les œuvres de Purcell comme une forme d'expression musicale à part. Cela a peut-être à voir avec le fait qu'en tant que contre-ténor anglais, le répertoire baroque m'est particulièrement familier, mais pas uniquement. Dès l'âge de huit ans, chantant dans une maîtrise, j'ai ressenti le plaisir de cette musique et, surtout, sa beauté. C'est cette beauté qui m'a ramené à ce répertoire, toujours et encore. Que ce soit dans la lamentation, l'exultation, l'extase ou le simple bien-être, Purcell a le pouvoir d'émouvoir l'auditeur avec une facilité désarmante.
On ne peut pourtant pas s'arrêter à cette simple beauté. Purcell est expert dans l'art de sculpter une mélodie vocale à partir d'un texte, et même ses phrases les plus mélismatiques rehaussent le sens du discours. Pour ses airs, il devrait être considéré comme l'égal des grands compositeurs de lieder.
L'enregistrement de ce programme m'a permis de mieux saisir toute la spontanéité qui se dégage de ces airs – en particulier ceux composés sur une basse obstinée. Nous sommes immergés dans la matière musicale, ce qui offre une liberté formidable, comme si la voix, avec l'aide des continuistes, se recréait – un peu à la manière des musiciens de jazz qui improvisent. Loin d'être un schéma harmonique restrictif, la ligne de basse répétitive est un tremplin pour l'invention. C'est dans cette immédiateté d'expression que réside le véritable plaisir de cette musique.

L'effectif que vous avez réuni donne une couleur particulière à l'ensemble. Qu'est-ce qui vous a conduits à ces choix ?

F. L. Les œuvres elles-mêmes appellent un certain type de formation. Il fallait obligatoirement un ensemble de cordes et une basse continue. J'aurais pu choisir une basse de violon, mais j'ai préféré la viole de gambe : d'une part, j'aime jouer avec Lucile Boulanger, d'autre part, la viole était tellement jouée en Angleterre qu'il me semblait difficile de ne pas en avoir une. Les flûtes à bec sont là pour certains airs qui les exigent, et les hautbois évoquent l'orchestre de Purcell, où ils occupent en général une belle place. Le basson était aussi utilisé par Purcell. Tout cela donne une

belle couleur orchestrale, où s'intègrent très bien la harpe et le cistre, qui apportent quant à eux une couleur un peu différente, un peu « celtique ».

Ces territoires celtiques semblent être les terres d'élection des Musiciens de Saint-Julien. Leurs musiques sont une source à laquelle toujours vous abreuver ?
F. L. Il est vrai que nos interprétations des répertoires anciens irlandais et écossais nous valent de beaux succès, au disque et sur scène – et nous allons poursuivre leur exploration –, mais je les considère dans le cadre de ma recherche globale sur l'interprétation de la musique ancienne. J'aime avoir la liberté d'aborder tous les répertoires et de ressentir leurs interactions. Je me sens aussi très proche de la musique française – la suite de danses et l'air de cour, qui demandent de l'interprète ce qui pour moi est essentiel : avoir l'énergie de la danse et, en même temps, la souplesse des ornements. Ce travail « holistique » permet aussi d'aborder autrement Bach, Telemann, Vivaldi et bien sûr Purcell.

Ici, l'ornementation est particulièrement développée. Comment l'avez-vous travaillée ?
F. L. J'ai écrit toute l'ornementation dans le détail, en amont, pour constituer une base commune que chacun puisse s'approprier en fonction de sa voix ou de son instrument. À l'époque de Purcell, les ornements n'étaient pas notés sur la partition, pas plus que dans la musique de Lully. Or il est évident, à la lecture des traités de l'époque, qu'il ne faut pas jouer cette musique rigoureusement comme elle est écrite, mais qu'il faut aussi lui restituer ses ornements. Les sources anglaises sont nombreuses : *Musick's Monument* de Thomas Mace, un traité de luth et de viole extrêmement important à mon sens, le traité de Playford, *Introduction to the Skill of Musick*, publié avec le concours de Purcell, les écrits de Roger North, le traité de violon *The Gentleman's Diversion* de John Lenton, ceux de flûte à bec, dont *The Delightful Companion* de Robert Carr et *The Genteel Companion* de Humphrey Salter. Dans tous ces ouvrages, tout comme dans certaines parties d'orchestre annotées par des musiciens de l'époque, on voit combien l'ornementation était omniprésente. J'ai donc ajouté, en puisant à ces sources, toutes ces notes d'agrément, ou « notes de goût », comme on disait en France, pour enrichir notre jeu. J'ai écrit à la fois les agréments symbolisés par des signes, mais aussi, en fonction du caractère de certaines œuvres, des ornements plus inventifs, plus développés. J'adore travailler sur la manière de les interpréter, avec naturel, comment glisser autour d'une note centrale pour que les notes essentielles restent clairement compréhensibles. Tout cela donne un beau relief, et réveille même les musiques très contrapuntiques : l'ornementation vient donner du piment à l'harmonie, et permet aussi de donner du mouvement.

T. M. Ce qui peut paraître « nouveau » dans cet enregistrement est en effet le style d'ornementation. Pour ma part, je penche naturellement pour des formes d'expression sobres, cherchant la clarté dans la simplicité. Mais le baroque est une époque élaborée, et les ornementations de toute sorte font vraiment partie de sa grammaire musicale. François est venu vers moi avec des idées d'ornementation claires et me les a notées. Passé ma surprise devant leur quantité, ce travail a été passionnant. Mon premier objectif a été de m'assurer que l'ornementation n'obscurcirait pas le rendu du texte, mais au contraire le rehausserait. En écriture vocale, les ornements devraient idéalement émerger comme une extension homogène de l'expression du matériel écrit. C'est, je l'espère, ce que François et moi avons réussi à faire ici.

Comment avez-vous travaillé ensemble ?

F. L. Je ne me voyais pas donner un programme Purcell autrement qu'avec une voix de contre-ténor. Tim est un chanteur à la forte personnalité, très précis dans la justesse comme dans la mise en place, avec une voix magnifique. Il a une formation de flûtiste à bec, ce qui lui donne une belle aisance de lecture, une intelligence du phrasé. Il a aussi un vrai souci de la diction anglaise. Nous avons fonctionné dans l'écoute : je proposais, il choisissait ce qui lui convenait et ce qui était cohérent avec sa propre vision des choses. Je trouve le résultat très convaincant.

T. M. Travailler avec Les Musiciens de Saint-Julien a été pour moi un formidable chemin de découverte. À certains égards, cette musique est plutôt simple, mais ce qui la rend spéciale est la délicatesse d'expression de chaque individu. Lorsque nous travaillions assis en cercle, la personnalité et les qualités de chaque musicien apparaissaient en pleine lumière. Un niveau aussi élevé de communication musicale nous a permis d'évoluer constamment dans notre interprétation. Très souvent, un moment magnifiquement phrasé ou un ornement inventif de la part des musiciens m'a permis de regarder ma propre partie sous un autre angle. Leur approche, d'emblée, semble différente, et pourtant son adéquation est parfaite. Par bonheur, ce sentiment perdure et m'accompagnera chaque fois que je chanterai cette musique extraordinaire.

Propos recueillis les 5 et 21 juin 2018 par Claire Boisteau

‘THE CADENCE IS THE LIFEBLOOD OF MUSIC’
FRANÇOIS LAZAREVITCH AND TIM MEAD

How did you envisage this Purcell programme?

FRANÇOIS LAZAREVITCH. It’s a programme shaped around vocal works, but it’s not entirely a singer’s recital as such, nor is it the same kind of programme we’ve previously made with Les Musiciens de Saint-Julien. While it has the aspect of a vocal recital, its purely instrumental works have been given the same degree of care and characterization as the vocal pieces. Its basic elements are the vocal works and the *Fantazia* for three flutes. What interested me above all was the stylistic exercise it presented: I wanted to programme only pieces by Purcell, but very varied in style, so you can hear both French music (the chaconne, for example), and English music (the ground basses, the contredanse melodies used in the suite *May Her Blest Example Chase*, the *Pavan* written in the imitative style of the viol consort) as well as Scottish melodies (‘Scotch tunes’)… Italy too is not far away. I wanted to tackle all these different musical types at the same time, and to present a programme that would not be all of the same colour, where each piece would have its own flavour, and a different sound from the previous one.

In interpreting the dances, I’m drawing on my knowledge of the old sources that describe the characters of the various dances of the French suite, as well as from my direct experience of playing for the dance, particularly the contredanse. The name ‘contredanse’ comes from ‘country dance’, to distinguish it from the French dance also heard in this programme. Yet it isn’t a ‘dance of the countryside’: the melodies may be simple, but that is because they need to be, as music to be danced to.

During my education I became interested in traditional repertoires: the technique and understanding of dance music are not taught at the conservatoires, and I wanted to go beyond what those institutions were offering me. This digression into traditional music allowed me to accompany dancers, to play with musicians who have a feeling for what we call ‘the cadence’: for me it’s quintessential, the lifeblood of music, like the pulse of the blood in one’s veins. It’s the sense of a flexible beat, giving a sort of inner swing to the tempo without altering its course.

TIM MEAD. Committing interpretations to disc inevitably makes you reevaluate your approach. I have known and sung much of this repertoire for many years and heard it sung by other great singers countless times. Whilst it might be impossible to ignore the recorded history of these songs, being different for the sake of difference can lead to interpretations that obscure the work. We have a duty to serve the original material. So there was no mysterious approach to my preparation: I simply went back to the notes and, most importantly, the words on the page, and tried

to respond to them genuinely, as if experiencing them for the first time. Purcell has already interpreted the text in the way he has chosen to set it to music. Our job is merely to see and hear what he is telling us and filter that information through the unique individuals that we are to create our own interpretation.

Tim, as an Englishman yourself, what does the music of Purcell represent for you?

T. M. For me, the works of Henry Purcell have always seemed a very instinctive form of musical expression. Maybe this has something to do with spending my life in Baroque music as an English countertenor. But I think there is more to it than that. Even as an eight-year-old boy chorister, I found enjoyment in it and, above all, beauty. It's that beauty that draws me back to this repertoire again and again. Whether in lamentation, rejoicing, ecstasy or simple contentment, Purcell has the power to move his listener with disarming ease.

This is, however, more than just beautiful music. Purcell is expert in sculpting his vocal melodies from the text so that even the most melismatic phrases have a sense of heightened speech. As a composer of song, Purcell should be regarded as an equal to those great lieder composers who were to follow him.

In the process of making this recording, I increasingly found the songs to offer a sense of spontaneity. This is nowhere more evident than in those composed on a ground bass. Becoming immersed in the material releases a wonderful freedom, as if the voice (along with the continuo team) is creating anew. Like jazz musicians improvising. The repetitive bass line, far from being a restrictive harmonic device, is a springboard for invention. It's in this immediacy of expression that the real pleasure of this music is to be found.

The instrumental line-up you've gathered together gives a particular colouring to the ensemble. What led you to choose it?

F. L. The works themselves call for a certain type of formation. We absolutely had to have a string ensemble and a bass continuo. I could have chosen a bass violin, but I preferred the viola da gamba: firstly because I love playing with Lucile Boulanger, and also, the viol is played so much in England that I would think it problematic not to have one. The recorders are there for certain melodies that demand them, and the oboes evoke Purcell's orchestra, where they generally occupy an important place: the bassoon was also used by Purcell. All that gives a lovely orchestral colouring, into which the harp and cittern fit very well, giving it a slightly different, rather 'Celtic' nuance.

These Celtic lands seem to be the areas of choice for Les Musiciens de Saint-Julien. Is their music a source you continue to draw on?

F. L. It is true that our interpretations of the early Irish and Scottish repertoires have won us great success, both on disc and on the concert platform – and we shall carry on exploring them – but I see them in the context of my global research into early music. I enjoy the freedom to approach all the different repertoires, and to experience the way they interact with each other. I also feel very close to French music – the dance suites and the *air de cour*, which demand of the performer what for me is essential: the energy of the dance, as well as a flexibility of ornamentation. This holistic way of working allows us to take a different approach to Bach, Telemann, Vivaldi, and of course Purcell.

Here the ornamentation is particularly elaborate. How did you work on it?

F. L. I wrote out the ornamentation in detail in advance, so it would be a common basis that everyone could draw on according to his voice or instrument. At the time of Purcell ornaments were not notated in the score, any more than they were in the music of Lully. If you read the treatises of the period, it's obvious that in playing this music you mustn't simply play the music literally as it's written down, you also have to reproduce its ornaments. There are numerous English sources: *Musick's Monument* by Thomas Mace, a treatise on the lute and the viol that I find particularly important; also the treatise by Playford, *An Introduction to the Skill of Musick*, that was published in collaboration with Purcell; the writings of Roger North; the treatise for the violin, *The Gentleman's Diversion* by John Lenton; for the recorder, *The Delightful Companion* by Robert Carr and *The Genteel Companion* by Humphrey Salter. In all these works, as well as in some orchestral parts annotated by musicians of the period, you can see just how omnipresent ornamentation was. And so in mining the sources I have added all these ornaments or 'notes of taste', *notes de goût* as they were called in France, in order to enhance our playing. I didn't just write down ornaments represented by musical symbols, but also, to meet the character of some pieces, more inventive and elaborate ornaments. I love the process of working out how to interpret them so they sound natural: sliding around a central note so that the essential notes remain clearly comprehensible. That all gives a wonderful sense of light and shade, it can even put life into highly contrapuntal music: ornamentation gives zest to the harmony, and imparts a sense of movement.

T. M. What may sound 'new' in this recording is the style of ornamentation. I instinctively lean towards less elaborate forms of expression, finding clarity in simplicity. But the Baroque period was an elaborate age, and ornamentation of all kinds is very much part of the grammar of the music. François came to me with clear ideas about the ornamentation of these songs, written out for me to consider. Whilst the amount of decoration initially surprised me, it was fascinating to work on. My primary objective was to ensure that the ornamentation should, at the very least, not obscure the

delivery of the text and preferably enhance it. Ornaments in vocal writing, at their best, should emerge as seamless extensions of the expression of the written material. It is my hope that this is what François and I have managed to achieve here.

How did you find working together?

F. L. I couldn't imagine putting on a Purcell programme other than with a countertenor. Tim is a singer with a strong personality, extremely precise both in his intonation and in the way he manages the vocal registers, and he has a superb voice. At an early age he learnt the recorder, which gives him a great facility in sight-reading, and an intelligent way of phrasing. He's also really careful about English diction. We collaborated during playback: I suggested options, he chose what to him seemed best and most consistent with his own vision of how it should go. I find the result very convincing.

T. M. Working with Les Musiciens de Saint-Julien was a wonderful journey of discovery. In some respects, this music is rather simple, but what makes it special are the delicate expressions of each individual. While sitting in a circle making this music, the individual personalities and qualities of each of the players shone brightly. Such high levels of musical communication led to a constantly evolving interpretation. So often would a beautifully phrased moment or inventive ornament from the players around me cast new light on my own material. It's an approach that immediately feels different, but absolutely appropriate. This feeling happily endures, and will be with me every time I open my mouth to sing this glorious music.

Interviews on 5 and 21 June 2018 by Claire Boisteau

„DER DUKTUS IST DIE ESSENZ DER MUSIK“
FRANÇOIS LAZAREVITCH UND TIM MEAD

Wie haben Sie sich dieses Purcell-Programm vorgestellt?

FRANÇOIS LAZAREVITCH. Bei diesem Programm, das rund um Vokalwerke aufgebaut ist, handelt es sich weder ganz um das Rezital eines Sängers, noch um ein Programm, das mit denen identisch ist, die wir davor mit Les Musiciens de Saint-Julien machten. Zwar kann es wie ein Gesangsrezital wirken, doch werden die reinen Instrumentalstücke mit ebenso großer Sorgfalt und Vorliebe für die Charakterisierung behandelt wie die Vokalstücke. Die Vokalwerke und die *Fantazia* für drei Flöten bilden die Grundlage dazu. Was mich vor allem daran interessierte, war die Stilübung: Ich wollte nur Stücke von Purcell vorstellen, jedoch mit sehr unterschiedlichen Stilen, in denen man sowohl französische Musik (z.B. Chaconnes) hören kann, als auch englische Musik (Bassi ostinati, die Kontertanz-Airs, die in der Suite *May Her Blest Example Chase* verwendet werden, die *Pavan*, die im imitativen Stil der Gamben-Consorts geschrieben sind), schottische Airs (die *Scotch tunes*) usw. Auch Italien ist nicht fern. Ich hatte Lust, mich mit all diesen Musikarten gleichzeitig auseinanderzusetzen und ein Programm vorzuschlagen, das nicht monochrom ist und bei dem jedes Stück seinen eigenen Reiz hat und nicht wie das vorige klingt.

Bei der Interpretation der Tänze nutze ich ebenso meine Kenntnis der alten Quellen aus, in denen die Charaktere der Tänze einer französischen Suite beschrieben werden, wie meine direkte Erfahrung beim Spiel von Tänzen, vor allem der Kontertänze. Der Name „Kontertanz“ kommt von „*Country dance*“, Tanz des Landes, und unterscheidet ihn vom französischen Tanz, den man in diesem Programm auch hören wird. Doch Achtung, er ist keinesfalls ein „ländlicher Tanz“: Sind seine Melodien einfach, so nur weil seine Funktion als Tanzmusik das erforderte.

Bei meiner Ausbildung interessierte ich mich für die traditionellen Repertoires, denn man erlernte die Technik und die Kenntnis der Tanzmusik nicht im Konservatorium. Ich wollte aber mehr lernen als das, was man mir in den Institutionen vorschlug. Dieser Umweg über die traditionellen Musikarten erlaubte mir, mit Tänzern zu spielen und mit Musikern, die spüren, was man Duktus nennt: Er ist für mich wesentlich, die Essenz der Musik, wie der Blutdruck in den Adern. Es ist ein Gefühl für die flexible Zählzeit, eine Art Swing innerhalb des Tempos, das sich seinerseits nicht verändert.

TIM MEAD. Wenn man eine Interpretation in Hinblick auf eine CD wählt, muss man seinen Ansatz unvermeidlich revidieren. Ich kenne und singe die meisten dieser Airs seit vielen Jahren. Ich hörte sehr oft Interpretationen anderer Sänger. In einem Kontext, in dem es unmöglich ist, die vorangegangenen Aufnahmen zu ignorieren, kann der Wunsch,

sich zu unterscheiden mit dem einfachen Ziel, sich zu unterscheiden, zu Interpretationen führen, die das Werk undurchsichtig machen. Unsere Pflicht ist es, im Dienst des Originalmaterials zu stehen. Meine Vorbereitungsarbeit auf dieses Programm hatte also nichts Geheimnisvolles an sich: Ich bin zu den Noten zurückgekehrt, ja mehr noch, zu den Worten, und ich versuchte, mit Authentizität darauf zu reagieren, als würde ich die Erfahrung zum ersten Mal machen. Durch seine Vertonung des Textes hat Purcell bereits die Wahl einer Interpretation getroffen. Unsere Arbeit besteht einfach darin, hinzusehen und zuzuhören, was er uns sagt, und diese Informationen durch den Filter unserer Individualität fließen zu lassen.

Was bedeutet für Sie, Tim, der Sie Engländer sind, Purcells Musik?

T. M. Ich hielt die Werke Purcells immer für eine Form des musikalischen Ausdrucks an sich. Das hat vielleicht etwas mit der Tatsache zu tun, dass ich als englischer Countertenor mit dem barocken Repertoire besonders vertraut bin, aber nicht nur. Seitdem ich acht Jahre alt bin und im Kinderchor gesungen habe, fühle ich das Vergnügen, diese Musik zu singen und vor allem ihre Schönheit. Diese Schönheit brachte mich immer wieder zu diesem Repertoire zurück. Ob bei Klagen, Jubel, Ekstase oder einfachem Wohlbefinden, Purcell hat immer die Macht, den Zuhörer mit entwaffnender Leichtigkeit zu ergreifen.

Dabei kann man sich mit dieser einfachen Schönheit nicht zufriedengeben. Purcell ist ein Fachmann in der Kunst, eine Vokalmelodie von einem Text ausgehend zu bilden, und selbst seine melismatischsten Phrasen verstärken den Sinn der Rede. In seinen Airs, müsste er als den großen Liedkomponisten ebenbürtig betrachtet werden.

Die Aufnahme dieses Programms hat es mir erlaubt, die Spontanität dieser Airs besser zu erfassen – vor allem bei zweien davon, die über einem Basso ostinato komponiert sind. Wir sind in die Musikmaterie eingetaucht, was eine wunderbare Freiheit bietet, als würde sich die Stimme mit Hilfe der Continuospieler neu bilden – etwa in Art improvisierender Jazzmusiker. Die repetitive Basslinie ist weit davon entfernt, ein einschränkendes harmonisches Schema zu sein, sondern sie ist ein Sprungbrett für Erfindungen. In dieser Unmittelbarkeit des Ausdrucks befindet sich das wahre Vergnügen an dieser Musik.

Die Besetzung, die Sie zusammengestellt haben, verleiht dem Ensemble eine besondere Farbe. Was hat Sie zu dieser Auswahl veranlasst?

F. L. Die Werke selbst erfordern einen bestimmten Typus von Ensemble. Wir brauchten unbedingt ein Streicherensemble und einen Basso continuo. Ich hätte einen Basse de violon wählen können, doch zog ich eine Bassgambe vor: Erstens spiele ich gern mit Lucile Boulanger und zweitens wurde in England so viel Gambe bespielt, dass ich dachte, man

könne darauf nicht verzichten. Die Blockflöten sind für einige Airs da, in denen sie nötig sind, und die Oboen erinnern an Purcells Orchester, wo sie im Allgemeinen einen guten Platz einnahmen. Auch das Fagott wurde von Purcell verwendet. All das ergibt eine schöne Orchesterfarbe, in die sich Harfe und Cister sehr gut eingliedern und dabei eine etwas andere, etwas „keltische“ Klangfarbe beisteuern.

Diese keltischen Territorien scheinen die Wahlheimaten der Musiciens de Saint-Julien zu sein. Sind ihre Musiken eine Quelle, an der Sie sich immer laben?

F. L. Es ist richtig, dass uns unsere Interpretationen der alten irischen und schottischen Repertoires sowohl auf CDs als auch in Konzertsälen gute Erfolge einbringen, und wir werden sie weiterhin erforschen – doch betrachte ich sie im Rahmen meiner allgemeinen Forschung über die Interpretation der alten Musik. Ich möchte die Freiheit haben, mich mit allen Repertoires auseinanderzusetzen und ihre Wechselwirkungen zu spüren. Ich fühle mich auch der französischen Musik sehr nahe – der Tanzsuite und dem Air de cour, die vom Interpreten verlangen, was für mich wesentlich ist: über die Tanzenergie zu verfügen und gleichzeitig über die Flexibilität der Ornamente. Diese „ganzheitliche“ Arbeit erlaubt es auch, an Bach, Telemann, Vivaldi und natürlich Purcell anders heranzugehen.

Hier ist die Verzierungskunst besonders hoch entwickelt. Wie haben Sie daran gearbeitet?

F. L. Ich habe im Vorhinein die gesamte Ornamentik im Detail notiert, um eine gemeinsame Grundlage zu bilden, die sich jeder je nach seiner Stimme oder seinem Instrument aneignen kann. In der Zeit Purcells wurden die Verzierungen nicht mehr als bei Lullys Musik im Notenmaterial verzeichnet. Liest man die Lehrwerke dieser Zeit, ist es aber offensichtlich, dass diese Musik nicht streng gespielt werden darf, wie sie geschrieben ist, sondern dass man ihr auch ihre Verzierungen wiedergeben muss. Die englischen Quellen sind zahlreich: das *Musick's Monument* von Thomas Mace, ein meiner Meinung nach äußerst wichtiges Lauten- und Gambenlehrwerk, das Lehrwerk von Playford, *Instruction to the Skill of Musick*, das unter Mithilfe von Purcell veröffentlicht wurde, die Schriften von Roger North, die Violinschule *The Gentleman's Diversion* von John Lenton, die für Blockflöte, darunter *The Delightfull Companion* von Robert Carr und *The Genteel Companion* von Humphry Salter. In allen diesen Werken ebenso wie in bestimmten Orchesterstimmen, in die sich die Musiker dieser Zeit Notizen gemacht hatten, sieht man, wie allgegenwärtig die Verzierungen waren. Ich fügte also, indem ich aus diesen Quellen schöpfte, all diese Verzierungsnoten bzw. „*Notes de goût*“ [Geschmacksnoten] hinzu, wie man in Frankreich sagte, um unser Spiel zu bereichern. Ich schrieb sowohl die durch Zeichen dargestellten Verzierungen, als auch je nach dem Charakter bestimmter Werke findigere, weiter entwickelte Verzierungen. Ich arbeite sehr gern an der Art, sie zu interpretieren – mit Natürlichkeit, wie kann man

rund um eine zentrale Note gleiten, damit die Hauptnoten deutlich verständlich bleiben. Das alles ergibt ein schönes Relief und bringt sogar sehr kontrapunktische Musiken ans Licht: Die Verzierungen verleihen der Harmonie Pep und ermöglichen es auch, Schwung hineinzubringen.

T. M. Was bei dieser Aufnahme „neu“ erscheinen mag, ist tatsächlich der Stil der Verzierungen. Meinerseits neige ich ganz natürlich zu schlichten Ausdrucksformen und suche die Klarheit in der Einfachheit. Doch die Barockzeit ist eine hoch entwickelte Zeit, und die Verzierungen aller Art gehören wirklich zu ihrer musikalischen Grammatik. François ist mit klaren Ideen für die Verzierungen zu mir gekommen und hat sie notiert. Nach der ersten Überraschung über ihre Vielzahl war diese Arbeit faszinierend. Mein erstes Ziel bestand darin, sicher zu gehen, dass die Verzierungen die Wiedergabe des Textes nicht unverständlich machen, sondern ihn im Gegenteil hervorheben. Bei Vokalkompositionen müssten die Verzierungen im Idealfall wie eine homogene Ausdruckserweiterung des geschriebenen Materials wirken. Ich hoffe, dass François und mir genau das gelungen ist.

Wie haben Sie zusammengearbeitet?

F. L. Ich konnte mir nicht vorstellen, ein Purcell-Programm anders als mit der Stimme eines Countertenors zu interpretieren. Tim ist ein Sänger mit einer starken Persönlichkeit, sehr genau bei der Intonation wie beim Einstudieren, mit einer großartigen Stimme. Er ist zum Blockflötenspieler ausgebildet, wodurch er leicht vom Blatt lesen kann und intelligent phrasiert. Er ist auch sehr auf die englische Diktion bedacht. Wir arbeiteten, indem wir zuhörten: Ich schlug etwas vor, er wählte aus, was ihm passte und was mit seiner eigenen Ansicht der Werke übereinstimmte. Ich finde das Ergebnis sehr überzeugend.

T. M. Für mich war die Arbeit mit Les Musiciens de Saint-Julien eine wunderbare Entdeckungsreise. In gewisser Hinsicht ist diese Musik eher einfach, doch was sie so besonders macht, ist die Feinheit des Ausdrucks jedes Einzelnen. Als wir im Kreis sitzend zusammenarbeiteten, traten die Persönlichkeit und die Vorzüge jedes Musikers klar zutage. Ein so hohes musikalisches Kommunikationsniveau ermöglichte es uns, unsere Interpretation ständig weiter zu entwickeln. Sehr oft erlaubten mir ein wunderbar phrasierter Moment oder eine einfallsreiche Verzierung der Musiker, meine eigene Stimme unter einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Ihr Ansatz scheint auf Anhieb anders und ist doch vollkommen angemessen. Glücklicherweise ist mir dieses Gefühl geblieben und wird mich immer begleiten, wenn ich diese außerordentliche Musik singen werde.

Das Interview führte Claire Boisteau am 5. und 21. Juni 2018

2. STRIKE THE VIOL, TOUCH THE LUTE

Strike the Viol, touch the Lute;
Wake the Harp, inspire the Flute;
Sing your Patronesse's Praise,
Sing, in cheerful and Harmonious Lays.

3. O SOLITUDE, MY SWEETEST CHOICE

Katherine Philips

O Solitude! my sweetest choice!
Places devoted to the night,
Remote from tumult, and from noise,
How ye my restless thoughts delight!
O Solitude! my sweetest choice!

O Heavens! what content is mine,
To see those trees, which have appear'd,
From the nativity of time;
And which all ages have rever'd,
To look today as fresh and green,
As when their beauties first were seen?

O, how agreeable a sight
These hanging mountains do appear,
Which th' unhappy would invite,
To finish all their sorrows here;
When their hard fate makes them endure,
Such woes, as only death can cure.

O, how I solitude adore!
That element of noblest wit,
Where I have learn'd Apollo's love,
Without the pains to study it:

FROTTEZ LA VIOLE, TOUCHEZ LE LUTH

Frottez la viole, touchez le luth ;
Éveillez la harpe, inspirez la flûte ;
Chantez la louange de votre Patronne,
En des chants harmonieux et remplis d'allégresse.

Ô SOLITUDE, MA DOUCE PRÉFÉRENCE

Ô solitude, ma douce préférence !
Lieux voués à la nuit,
Éloignés du monde et du bruit,
Pour mon esprit inquiet que vous avez de charme !
Ô solitude, ma douce préférence !

Ô Dieu ! Quel plaisir est le mien
De voir ces arbres tels qu'on les vit autrefois,
Au premier jour du monde,
Et que tous les âges révèrent ;
De les voir aujourd'hui dans leur verte fraîcheur,
Comme si leurs beautés venaient juste d'éclore.

Oh ! quel spectacle à mes yeux plein de charme
Que ces monts aux flancs escarpés,
Qui invitent les malheureux
À laisser en ces lieux le fardeau de leurs peines,
Lorsque le sort cruel les contraint d'endurer
Des maux tels que la mort les peut seule guérir.

Oh ! que j'aime la solitude !
Cet élément de l'esprit le plus noble,
Où d'Apollon je reçus le savoir
Sans les tourments que nous donne l'étude :

For thy sake I in love am grown,
With what thy fancy, does pursue;
But when I think upon my own,
I hate it, for that reason too;
Because it needs must hinder me
From seeing and from serving thee.

O Solitude! O, how I solitude adore!

C’est pour toi que j’appris à chérir en mon cœur
Ce que ta fantaisie se plaît à pourchasser ;
Mais lorsqu’à moi-même je pense,
Je la hais tout à coup pour cette raison même,
Car il n’est que trop vrai qu’elle peut m’empêcher
De te voir et de te servir.

Ô solitude ! Oh ! que j’aime la solitude !

5. HERE THE DEITIES APPROVE

Here the deities approve,
The god of music and of love,
All the talents they have lent you,
All the blessings they have sent you;
Pleas’d to see what they bestow,
Live and thrive so well below.

ICI LES DIVINITÉS ACCLAMENT

Ici les divinités acclament
Le dieu de la musique et de l’amour,
Tous les talents qu’elles vous ont prêtés,
Tous les bienfaits par elles accordés,
Charmées de voir que ce qu’elles dispensent
Vit et prospère si bien ici-bas.

8. FAIREST ISLE

Fairest Isle, all isles excelling,
Seat of pleasure and of love,
Venus here will choose her dwelling,
And for-sake her Cyprian grove.
Cupid from his fav’rite nation
Care and envy will remove;
Jealousy that poisons passion,
And despair that dies for love.

Gentle murmurs, sweet complaining,
Sighs that blow the fire of love.
Soft repulses, kind disdaining,
Shall be all the pains you prove.
Ev’ry swain shall pay his duty
Grateful ev’ry nymph shall prove;

ÎLE ENTRE TOUTES BELLE

Île entre toutes belle et toutes surpassant,
Séjour des plaisirs et d’amour,
C’est ici que Vénus élira sa demeure,
De Chypre abandonnant les bois ;
Ici que Cupidon, du peuple qu’il préfère,
Bannira tourments et envie,
Et jalousie, qui passion empoisonne,
Et désespoir, qui fait mourir d’amour.

Doux murmures, suaves plaintes,
Et soupirs attisant la flamme de l’amour,
Tendres refus, dédains aimables
Seront tous les tourments que vous éprouverez.
Ici le soupirant offrira son hommage,
Et la nymphe en retour ne sera pas ingrate ;

And as these excel in beauty,
Those shall be renowned for love.

Et si par la beauté celle-ci se distingue,
Celui-là pour l'amour se verra célébré.

9. WHAT POWER ART THOU

What power art thou, who from below
Hast made me rise unwillingly and slow
From beds of everlasting snow?
See'st thou not how stiff and wondrous old,
Far unfit to bear the bitter cold,
I can scarcely move or draw my breath?
Let me, let me freeze again to death.

QUELLE PUISSANCE ES-TU

Quelle puissance es-tu, toi qui des profondeurs
M'as fait contre mon gré lentement me lever
Du lit des neiges éternelles ?
Ne vois-tu pas combien, raidi par la vieillesse,
Ne pouvant endurer la morsure du froid,
J'ai peine à me mouvoir et ne puis respirer ?
Laisse-moi retourner dans le gel de la mort.

11. 'TWAS WITHIN A FURLONG OF EDINBORO' TOWN

'Twas within a furlong of Edinboro' town,
In the rosy time of year when the grass was down;
Bonny Jockey blithe and gay,
Said to Jenny making hay,
'Let's sit a little, dear, and prattle, 'tis a sultry day.'
He long had courted the black-brow'd maid,
But Jockey was a wag and would ne'er consent
[to wed,
Which made her Pish and Phoo,
And cry out, 'It will not do,
I cannot, cannot, wonnot, wonnot buckle too.'

C'ÉTAIT À DEUX PAS DE LA VILLE D'ÉDIMBOURG

C'était à deux pas de la ville d'Édimbourg,
Durant la saison charmante où l'on fauche l'herbe ;
Le beau Jockey, gai comme un pinson,
Dit à Jenny, qui faisait les foins :
« Asseyons-nous un peu, ma jolie, et causons.
[La chaleur est suffocante. »
Depuis longtemps, il faisait la cour à cette fille
[aux noirs sourcils,
Mais Jockey était un coquin qui ne voulait pas
[du mariage,
Ce qui lui faisait dire des *pouah* ! et des *peuh* !
Et crier : « Je ne le ferai pas,
Je ne peux pas, je ne veux pas, je ne cèderai pas ! »

He told her marriage was grown a mere joke,
And that no-one wedded now but the scoundrel folk,
'Yet my dear, thou should'st prevail,
But I know not what I ail,
I shall dream of clogs, and silly dogs

Il lui dit que le mariage n'était plus qu'une blague,
Que plus personne ne se mariait, à part la canaille ;
« Pourtant, ma chère, tu l'emporteras,
Mais je ne sais quelle mouche me pique,
Je rêverai de sabots, de chiens idiots

With bottles at their tail;
But I'll give thee gloves and a bongrace to wear,
And a pretty filly foal, to ride out and take the air,
If thou ne'er wilt Pish nor Phoo,
And cry, 'It ne'er shall do,
I cannot, cannot, wonnot, wonnot buckle too.' '

'That you'll give me trinkets', cried she, 'I believe,
But ah! what in return must your poor Jenny give,
When my maiden treasure's gone,
I must gang to London town,
And roar and rant, and patch and paint,
And kiss for half a crown;
Each drunken bully oblige for pay,
And earn an hated living in an odious fulsome way,
No, no, no, it ne'er shall do,
For a wife I'll be to you,
Or I cannot, cannot, wonnot, wonnot buckle too.'

Avec des bouteilles au bout de la queue ;
Mais je te donnerai des gants et un bonnet à porter,
Et une jolie pouliche pour la monter et prendre l'air,
Si tu cesses de dire des *pouah* ! et des *peuh* !
Et de crier : "Je ne le ferai pas,
Je ne peux pas, je ne veux pas, je ne cèderai pas !" »

« Que tu m'offriras des breloques, cria-t-elle,
[je le crois bien,
Mais hélas ! qu'est-ce que la pauvre Jenny devra
[te donner en retour ?
Quand mon trésor de jeune fille se sera envolé,
Il me faudra aller à Londres,
Rugir, et brailler, me peindre et me rafistoler,
Et embrasser pour une demi-couronne,
Satisfaire la première brute avinée pour de l'argent,
Et gagner une vie affreuse de la plus odieuse façon.
Non, non, je ne le ferai pas,
Je serai à toi comme épouse,
Ou bien je ne peux pas, je ne veux pas,
[je ne cèderai pas ! »

13. HERE LET MY LIFE

Here let my life with as much silence slide
As Time, that measures it, does glide,
Nor let the breath of Infamy or Fame
From town to town echo about my name,
Nor let my homely death embroider'd be
With scutcheon or with elegy.
An old plebeian let me die,
Alas, all then are such as well as I.

QUE MA VIE MAINTENANT

Que ma vie maintenant en silence s'efface,
Comme s'enfuit le temps qui mesure son cours.
Que le souffle de l'infamie ou de la renommée
N'aille de ville en ville porter l'écho de mon nom,
Et que mon humble mort ne soit point adornée
D'un blason ou d'une élégie.
Comme un vieux plébéien, qu'on me laisse mourir,
Hélas, il en est donc de moi comme de tous.

15. ‘TIS NATURE’S VOICE

‘Tis nature’s voice; thro’ all the moving wood
And Creatures understood:
The universal tongue, to none
Of all her num’rous race unknown.
From her it learnt the mighty art,
To court the ear, or strike the heart,
At once the passions to express and move,
We hear, and straight we grieve or hate,
[rejoice or love.
In unseen chains it does the fancy bind.
At once it charms the sense and captivates the mind.

C’EST LA VOIX DE NATURE

C’est la voix de Nature ; par le bois qui frémit
Toutes les créatures la comprennent :
La langue universelle et que nul,
Parmi son peuple innombrable, n’ignore.
Par elle il apprit l’art suprême
De charmer l’oreille et toucher le cœur,
À la fois exprimant, animant les passions ;
Nous écoutons, et voici que nous souffrons,
[haïssons, exultons ou aimons.
Par d’invisibles liens, elle enchaîne nos âmes,
Et charme tous nos sens en captivant l’esprit.

19. ONE CHARMING NIGHT

One charming night
Gives more delight,
Than a hundred lucky days.
Night and I improve the taste,
Make the pleasure longer last,
A thousand sev’ral ways.

UNE CHARMANTE NUIT

Une charmante nuit
Offre plus de délices
Que cent jours de bonheur.
La nuit et moi augmentons la saveur,
Faisons durer plus longtemps le plaisir,
D’un millier de façons toujours renouvelées.

GROUPE

Caisse des Dépôts

UN MÉCÉNAT POUR LA RÉUSSITE DE TOUS LES TALENTS

@CaissedesDepots - www.groupecaissedesdepots.fr

© JM Pettina/Caisse des Dépôts - Fotolia : Dmitry Vereshchagin, Okalinichenko, Vladimir Karpenyuk, KazantsevAlexander, CHROMAKEY ltd 2013, Narinbg.

ENREGISTRÉ EN AVRIL 2018 À L'ÉGLISE PROTESTANTE UNIE DU SAINT-ESPRIT, PARIS (FRANCE)

ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION (INTERVIEW)
MICHEL CHASTEAU FRENCH TRANSLATION (SUNG TEXTS)
DELPHINE MALIK FRENCH TRANSLATION (TIM MEAD INTERVIEW)
SILVIA BERUTTI-RONELT GERMAN TRANSLATION
CLAIRE BOISTEAU BOOKLET SUPERVISOR
VALÉRIE LAGARDE & AURORE DUHAMEL DESIGN & ARTWORK

ALPHA CLASSICS
DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

SARAH CARP (*ARC-EN-CIEL*, 2003) COVER
JEAN-BAPTISTE MILLOT INSIDE PHOTOS

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN
FANNY LECLERCQ ADMINISTRATOR
THÉA LÈQUES PRODUCTION MANAGER

SPECIAL THANKS TO PHILIPPE ALLAIN-DUPRÉ, JEAN-PAUL COMBET, THE ATELIER DUCORNET, REMY DUBOIS, FABIENNE HURÉ AND LOÏC LACHENAL

ALPHA 419
℗ LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN & ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2018
© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2018

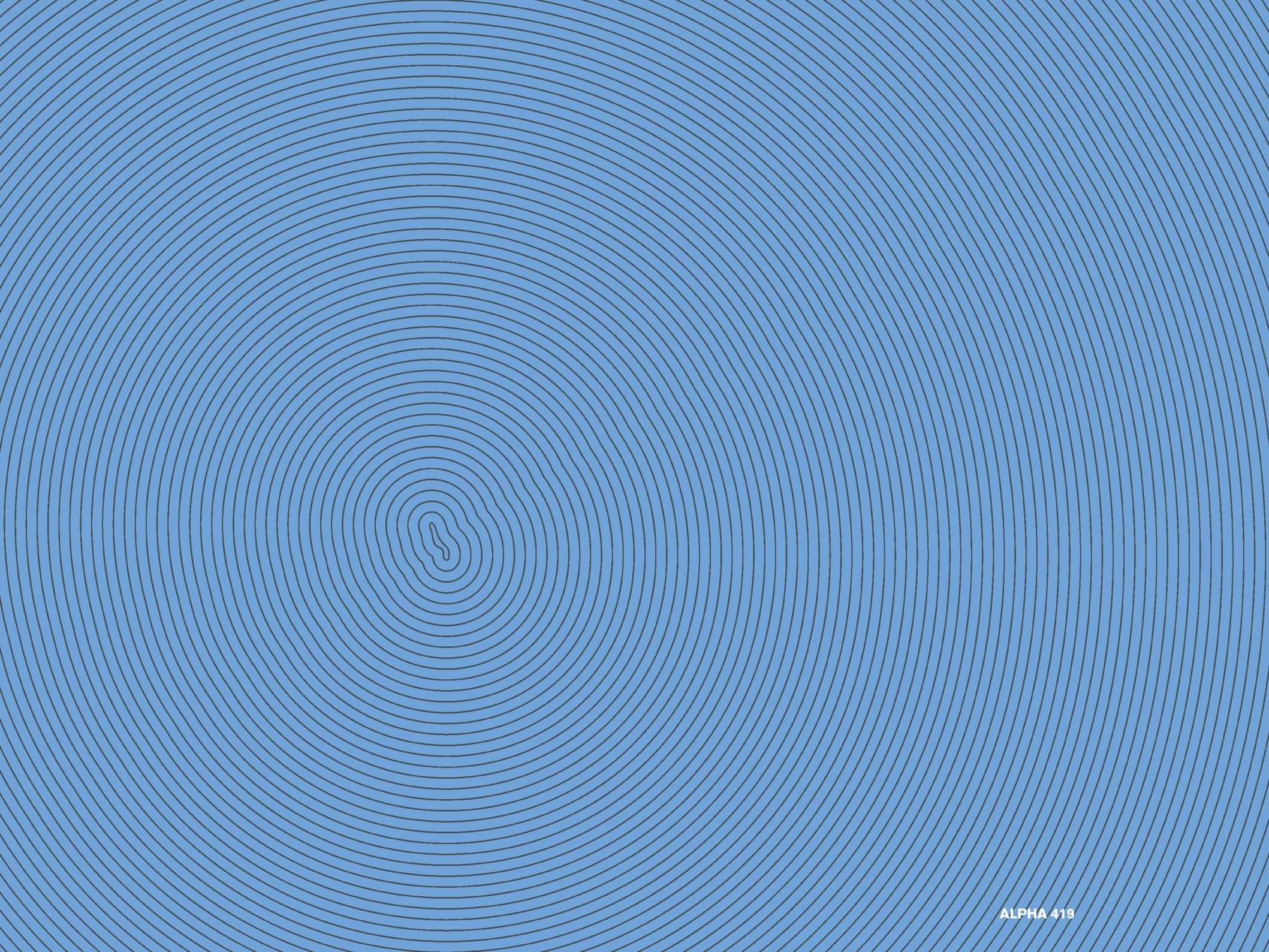
THE NEW WAY TO DISCOVER HIGH QUALITY CLASSICAL MUSIC
30.000 TRACKS AVAILABLE
EXCLUSIVE CONTENT
TRY NOW ON **WWW.ALPHAPLAY.COM**

ALSO AVAILABLE

ALPHA 234

ALPHA 281

ALPHA 342


ALPHA 419